

La insoportable levedad de la cercanía entre dos lenguas

Mirella Marotta Peramos

Universidad Complutense de Madrid, España

Abstract The aim of this paper is to study some translating problems related to the proximity to Spanish and Italian languages. We will be analysing selected texts from Italian authors Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco and Andrea Camilleri in their translation into Spanish identifying interferences in lexicon, syntax, rhythm and intertextuality. For Camilleri's texts, we'll be working with the filmic text and its translation into Spanish subtitling version.

Keywords Reception of Italian Literature. Literary Translation. Tabucchi. Baricco. Camilleri.

Índice 1 Una falsa amistad. – 2 El canon. – 3 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio (El juego del revés)*. – 3.1 Inadecuaciones de registro y frecuencia. – 3.2 Interferencias gramaticales e intertextualidad. – 4 La lengua 'poética' de Alessandro Baricco. – 4.1 Títulos que se encadenan. – 4.2 El ritmo poético de *Seta (Seda)*. – 5 Camilleri: el desafío de traducir el dialecto. – 5.1 Montalbano, la lengua de la versión fílmica y su traducción. – 5.2 La traducción para el cine de *La rete di protezione (La red de protección)*. – 6 Conclusiones.

1 Una falsa amistad

Cada lengua funda un conjunto de
mundos posibles y geografías de la memoria
George Steiner, *Después de Babel*, 1995

Ningún problema tan consustancial
con las letras y con su modesto misterio
como el que propone una traducción
Jorge Luis Borges, *Las versiones homéricas*, 1957

En 2019 apareció el *Diccionario contextual italiano-español de parónimos*. Es el resultado de muchos años de trabajo llevado a cabo por Luis Luque Toro, profesor de la universidad de Granada y de la Università di Venezia Ca' Foscari, y de Rocío Luque Colautti, actualmente

profesora de la Università degli Studi di Trieste. En esta obra se hace un análisis contrastivo de la lengua italiana y la española en función de sus distintos contextos pragmáticos con el objetivo de identificar los ‘falsos amigos’ entre estas dos lenguas, ampliando el concepto y no limitándose solo a lo que

una palabra puede sugerir fonéticamente, sino también a lo que genere mental y culturalmente tanto a nivel léxico-semántico, como morfo-sintáctico. (Luque Toro, Luque Colautti 2019, IX)

Los autores se propusieron analizar desde un punto de vista pragmático los casos de asimetría entre las dos lenguas, desmontando «el falso tópico de la afinidad» (Luque Toro, Luque Colautti 2019, XI) entre ellas. Lo importante de este trabajo –y lo que resulta pertinente para el estudio que presentamos aquí– es que han identificado más de 7000 casos de paronimia entre el italiano y el español, es decir, más de 7000 lemas cuya fonética los hace aparentemente simétricos, pero cuyo uso difiere a veces radicalmente.

Hemos querido partir de esta constatación para explicar por qué es tan difícil traducir entre el italiano y el español, por qué tantas veces encontramos traducciones de una calidad insuficiente. En necesario tener un conocimiento muy profundo no solo de la lengua italiana (se van a analizar aquí casos de textos italianos traducidos al español), sino del entramado contextual, entendido en sus vertientes cultural, sociológica e histórica.

2 El canon

En un proyecto de investigación financiado por la Unión Europea dentro del marco de UNA Europa entre la Alma mater studiorum Università di Bologna, la University of Edinburgh, la KU Leuven y la Universidad Complutense de Madrid, hemos estado analizando la recepción de la literatura contemporánea italiana fuera de sus fronteras, es decir, qué autores constituyen el canon de lo italiano y qué leen los lectores extranjeros.

La literatura italiana es una de las mejor difundidas en Europa, se lee y, por lo tanto, se traduce. Los investigadores del proyecto partíamos de la idea de que el canon estaba todavía constituido por los autores clásicos de mediados del siglo XX, Calvino, Gadda, Levi, Morante, Pasolini, por citar solo algunos; no obstante, nos propusimos estudiar el mercado editorial de los países de las universidades participantes en busca de los datos reales de publicación y de venta. Los resultados han sido claros, los autores italianos que leen los británicos, los belgas y los españoles (países de la muestra) no son ya los que consideramos clásicos, sino los de las últimas décadas, de los años 80 en adelante. Dejando a un lado el caso de la Ferrante, los escritores más

leídos son Alessandro Baricco y Andrea Camilleri, seguidos muy de cerca de Antonio Tabucchi, que hace una década estaba en cabeza pero que poco a poco ha dejado el puesto a los dos mencionados. El caso Saviano es curioso, todo el mundo conoce su nombre y su historia, pero prácticamente solo se consume en formato cinematográfico, a través de la serie, mientras que muy pocos han leído sus libros. Con Camilleri podía haber sucedido otro tanto, sin embargo, su obra está casi toda traducida y cuenta con un muy alto número de copias vendidas.

Centrándonos en el ámbito del mercado español, el profesor y traductor Carlos Fortea Gil, presidente durante muchos años de la asociación de traductores literarios española ACETT, que participó como invitado en una de las sesiones del proyecto, afirma que en los años 50, por razones políticas y culturales, se establece entre los lectores españoles una corriente de simpatía con los autores italianos, una corriente de identificación, que ya no va a desaparecer nunca y que esto no hizo más que acentuarse con la llegada de la transición política, momento en el que la traducción, como género, alimenta la viva curiosidad de los españoles por todo lo exterior. Él constata que en este momento se lee y se traduce en España a Federico Moccia o a Elena Ferrante, pero que Baricco o Camilleri no les van por detrás. Junto a ellos, los españoles siguen adorando a Calvino y han descubierto hace pocos años a Elsa Morante y a Alba De Céspedes.

Con estos datos como premisa, en el presente trabajo se analizarán los problemas derivados de la ‘cercanía’ de las lenguas italiana y española en las traducciones de las obras de Antonio Tabucchi, Alessandro Baricco y Andrea Camilleri.

3 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio* (El juego del revés)

Se ha escrito mucho sobre este relato de Tabucchi, que pertenece a esa especie de obra siempre *in fieri* –que incluye los once cuentos del libro que lleva el mismo nombre y los otros once, casi espejo de los anteriores, de *Piccoli equivoci senza importanza* (Pequeños equívocos sin importancia)– en la que nos dio los referentes y las claves para entender su particular cosmogonía y su visión de la literatura.

Quando Maria do Carmo Meneses de Sequeira morì, io stavo guardando Las Meninas di Velázquez al Museo del Prado. Era un mezzogiorno di luglio e io non sapevo che lei stava morendo. (Tabucchi 1988, 11)

Es la frase con la que inicia la obra; con la ‘rapidità’ que Italo Calvino había identificado como una de las características más importantes de la literatura de finales del siglo XX en Italia (Calvino 1988), el autor nos da todas las claves del texto: el tiempo, un mediodía de julio

(es bien conocido que la mayor parte de las historias de Tabucchi suceden en un mediodía de verano), el lugar, que para este inicio debe ser Madrid, porque el cuadro de las *Meninas*, con el juego de espejos que establece entre el autor y la obra, será la base de su *Teoría del revés*, aunque más tarde se desplazará a su habitual Lisboa, y el tema, la muerte de la mujer amada. No creo que se pueda describir de mejor manera el caos, lo absurdo e impredecible de la vida, como tampoco creo que se puedan usar menos palabras para situar al lector en el medio de la trama.

La rapidez es una cuestión de ritmo, sintetiza la acción al tiempo que elige las palabras precisas, exactas; pero para ello tiene que renunciar a la retórica, tiene que eliminar del lenguaje todo aquello que sea superfluo, dejándolo lo más lineal y limpio posible. También Calvino nos daba la clave del estilo de la literatura de la época que estamos tratando: 'esattezza'. Para ello, debía elegir:

Un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione. (Calvino 1988, 57)

Nuestro estudio sobre la traducción de esta obra se basa sobre la necesidad de respetar, por parte del traductor español, esta elección lingüística y estilística. Con esta finalidad como punto de partida, analizaremos fundamentalmente el registro y la frecuencia de los términos del texto meta en relación con los del texto de origen. En algún caso vamos a encontrar inadecuaciones gramaticales o sintácticas, pero la mayor parte de los problemas que presenta la traducción se derivan del desconocimiento de la importancia que los autores del movimiento que se ha denominado Posmodernidad han dado a la elección de la lengua.

Antes de pasar al análisis, recogemos aquí el resto del inicio del relato, con el fin de dar al lector una idea más clara de la lengua de Tabucchi, además de para fijar los dos elementos temáticos que son el centro de su poética. El texto continúa así:

Restai a guardare il quadro fino alle dodici e un quarto, poi uscii lentamente cercando di trasportare nella mente l'espressione della figura di fondo, ricordo che pensai alle parole di Maria do Carmo: la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio; attraversai il giardino e presi l'autobus fino alla Porta del Sol, pranzai in albergo, un gazpacho ben fresco e frutta, e andai a coricarmi per ingannare la calura meridiana nella penombra della mia camera. Mi svegliò il telefono verso le cinque, o forse non mi svegliò, mi trovavo in uno strano dormiveglia, fuori ronzava il traffico della città e nella mia camera ronzava il condizionatore d'aria che però nella mia coscienza era il motore di un piccolo rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tago

al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarlo.
(Tabucchi 1988, 11)

Dos parámetros destacan en este inicio: los equívocos y el sueño; serán los elementos más distintivos de toda la narrativa de Tabucchi. En su obra *Razones del cuerpo*, Starobinski cita una frase del poeta Paul Valéry:

Me gusta esta corriente de sueño y de ropa blanca: ropa que se estira y hace pliegues o se arruga —que desciende sobre mí como arena cuando me hago el muerto, que se cuaja entorno a mí en el sueño.

a lo que el crítico añade:

La corriente de sueño y de ropa blanca borra los límites entre el interior y el exterior, entre Cuerpo y Mundo. (Starobinski 1999, 110)

Entre las sábanas, el protagonista del relato encuentra un punto de síntesis entre sus sensaciones y sus recuerdos, mezclando el ahora y el pasado y reviviendo imágenes de su historia de amor —todavía no sabe que será de amor y de muerte— cuando recibe la llamada que lo informa de que Maria do Carmo ya no existe. El sueño es para Tabucchi el revés perfecto de la realidad, su otra cara, ese espejo invertido que nos ofrece nuevas perspectivas de nosotros mismos y de los otros.

Pasando ya al análisis de los problemas que presenta el texto en su traducción al español, debemos fijar en primer lugar el corpus de estudio. Dada la extensión máxima fijada para este trabajo, y dado que nos hemos propuesto analizar textos de los tres autores que hemos definido como canónicos para el mercado editorial y los lectores españoles, aportaremos ejemplos solo de los primeros 4 apartados del relato que da nombre a la colección. La muestra es, en cualquier caso, representativa de lo que sucede en el resto del texto, presentándose, hasta el final de él, los mismos problemas y con idéntica frecuencia. En cuanto a la traducción al español, ha corrido a cargo de Carmen Artal.

3.1 Inadecuaciones de registro y frecuencia

Esta es la categoría que presenta una mayor cantidad de problemas o interferencias. Al presentar la lengua de Tabucchi, se ha hecho hincapié en el hecho de que es consustancial al estilo del autor —como de la de la mayor parte de los de su generación— el uso consciente de un léxico lo más esencial posible, desprovisto de toda retórica, que basa su inmensa riqueza en la creación de imágenes visuales que estimulan la

imaginación y la complicidad del lector, pero que renuncia a cualquier tipo de ampulosidad. Tabucchi utiliza para ello una palabra de registro medio y con una alta frecuencia. Estas son las claves: registro medio y frecuencia alta. A partir de ellas, el análisis de la traducción se basará en identificar si los términos elegidos por la traductora responden a estos mismos parámetros o no. La respuesta la adelantamos desde ahora: no. La traductora cae en uno de los errores más comunes e intenta subir el tono de la lengua del autor de origen, hacerlo más literario -podríamos decir- traicionando así su estilo y privando al lector meta de uno de los rasgos formales más sobresalientes del texto.

Nada más empezar, leemos:

Cuando Maria do Carmo Meneses de Sequeira murió, yo estaba contemplando *Las Meninas* de Velázquez en el Museo del Prado. (Tabucchi 2011, 9)

El texto de origen decía 'guardando', mientras que la traductora eleva el tono desde la primera línea con su elección de 'contemplando'. Y el texto meta repite el mismo procedimiento en muchas otras ocasiones. Sin detenernos en explicar cada uno de los casos, que hablan por sí mismos, recogemos a continuación los ejemplos más sobresalientes. Se traducirá 'hanno' por 'poseen' y no por 'tienen', que sería lo equivalente; 'portone' por 'portalón', de bajísima frecuencia en español; 'scendevamo' por 'descendíamos', en lugar de 'bajábamos'; 'dove faceva la sua metafisica' por 'donde concebía su metafísica'; 'Il treno era fermo' por 'El tren se había detenido', no solo elevando el registro del verbo, sino modificando innecesariamente la estructura de la frase; 'aveva il volto' por 'mostraba el rostro'; 'scosse il capo' por 'meneó la cabeza', con un verbo que esta vez renuncia al registro medio no para convertirlo en alto, sino para bajarlo; 'stessi a guardare' nuevamente por 'contemplando'; 'una sensazione che non avevo mai provato' por 'una sensación inédita'; 'un tram giallo pieno di visi stanchi' se transforma en 'un tranvía amarillo atestado de rostros fatigados', donde se modifica el registro no de un término, sino de tres; 'ragazzina' por 'chiquilla', término con un marcado uso regional que resulta inapropiado.

3.2 Interferencias gramaticales e intertextualidad

En este apartado vamos a recoger distintos tipos de interferencias, que no responden a la elección léxica sino a un uso inapropiado del tiempo verbal, en unos casos, a errores gramaticales, a términos que no cambian el registro, como los que hemos estado viendo, sino que no significan lo mismo, para terminar con lo que consideramos el error más importante, una intertextualidad mal resuelta.

Nada más empezar, a continuación de la frase que hemos recogido, leemos «Era un mediodía de julio y yo no sabía que ella se estaba muriendo». El gerundio progresivo italiano, en la perífrasis ‘stare + per’, puede corresponder a la misma estructura en español, pero tiene un segundo uso que implica inmediatez, especialmente cuando el auxiliar va al pasado; en estos casos, no puede traducirse por ‘estar + gerundio’. Es decir, en español podemos decir que alguien se está muriendo cuando tiene una enfermedad terminal pero todavía le quedan semanas o meses de vida, mientras que para la acción del texto que nos ocupa es esencial resaltar el dolor del protagonista al constatar que justo en el momento en el que él estaba delante del cuadro y era feliz pensando en lo que Maria do Carmo le había dicho sobre él, en ese mismo momento –decíamos– ella ‘se moría’. Modificando la forma verbal, el lector meta pierde el concepto de caos, de absurdo, que las casualidades de la vida pueden producir, de revés de la realidad, en definitiva. Consideramos que estamos ante un error de uso sintáctico del tiempo verbal que produce una interferencia de ‘no mismo sentido’.

Un poco más adelante encontramos otro uso inapropiado del tiempo verbal. En el original se dice: ‘Maria do Carmo è morta a mezzogiorno’, que insiste sobre la coincidencia temporal entre el momento de la visita al Museo del Prado y la muerte. La traductora lo vierte cambiando el pretérito perfecto compuesto del italiano por un pretérito perfecto simple, ‘Maria do Carmo murió este mediodía’; es cierto que es muy frecuente esta transposición en español, pero en este caso no funciona por el poco tiempo que ha pasado desde el momento de la muerte: resulta muy forzado e incluso se asocia a hablas regionales del norte de la Península Ibérica.

El siguiente error es muy recurrente y casi imperdonable. En la breve muestra que estamos analizando, aparece seis veces ‘quel/quella’ traducido por ‘aquel/aquella’. Una de las primeras cosas que se explica en gramática contrastiva de las lenguas italiana y española es que el demostrativo tiene tres grados en español (este, ese, aquel) y solo dos en italiano (questo, quello) y que, salvo en ocasiones muy concretas en las que deba hacerse referencia expresa a la lejanía, hay que recurrir al grado de proximidad intermedio. En todos los casos que aparecen en el texto debía haberse traducido por ‘ese/esa’, no ‘aquel/aquella’.

A continuación, recogemos tres interferencias no de tipo gramatical sino léxico, pero que hemos incluido en este apartado porque no suponen un cambio en el registro o la frecuencia de uso, sino que son términos que no tienen el mismo sentido. ‘Capotreno’ se traduce por ‘inspector’ y no por ‘revisor’, como recoge la RAE para esta figura; ‘miriade’ se cambia sin motivo alguno por ‘pléyade’, que no significa lo mismo y que desplaza al término análogo, que habría funcionado perfectamente. Por último, ‘le lampade di poche candele’ pasan a

ser 'bombillas de pocas bujías', con una expresión nada usual en español, en lugar de 'de pocos wátios'.

Para terminar, veremos un error de referencia intertextual mal solucionada. En el juego que establece el relato entre en el que se mezclan el pasado y el presente, el escritor y Maria do Carmo irán recorriendo las calles de Lisboa, pasando de un itinerario fernandino a otro, como ella le dice. Esta obra en un homenaje a Pessoa –como luego serán tantas otras obras de Tabucchi–, pero estamos casi al principio de su producción y en el momento en el que, de forma novelada, nos está presentando su poética. Esa poética tendrá como sus dos pilares fundamentales a Pirandello y a Pessoa, al personaje (o máscara) del primero y al heterónimo del segundo; sobre las distintas caras que tienen uno y otro concepto, Tabucchi asentará su propia forma de concebir la literatura: su *poética del revés*. Pero cuando por dos veces Maria do Carmo le habla al escritor protagonista de los heterónimos de Pessoa, la traductora opta por anular el concepto convirtiéndolo en 'pseudónimo'. Con ello, el lector español pierde toda referencia al poeta portugués y a gran parte de lo que Tabucchi le está queriendo transmitir.

4 La lengua 'poética' de Alessandro Baricco

Para definir la lengua de Baricco, partiremos de una de las máximas del crítico formalista Yuri Lotman: «El contenido conceptual de la obra es su estructura» (Lotman 1970, 23). Está claro que esta afirmación no es aplicable a todas las obras o a todos los autores, pero sí lo es para el que nos ocupa ahora. El autor alcanza tanta precisión en la elección de los términos que llega a 'pintar con palabras', como en *Mr. Gwyn*, una de sus novelas más maduras y brillantes. Baricco habla constantemente de la importancia de la estructura y de cómo en su diseño milimétrico radica la belleza de una obra. En las *Palladium Lectures*, encontramos:

Scrivere significa tenere insieme il mondo dopo che lo hai fatto a pezzi, e molta della bellezza che noi troviamo nella letteratura proviene da questo. (Baricco 2013)

Esta frase es un buen ejemplo de su forma de concebir la obra literaria: gran parte de su belleza radica en el diseño de su estructura, en la deconstrucción y reconstrucción de nuestro mundo para plasmarlo después en algo nuevo. Y estrechamente ligada a la forma del texto está la palabra, que aporta el ritmo y la musicalidad, tan importantes para el autor. En *Smith & Wesson* encontramos la tan conocida afirmación:

Le parole sono piccole macchine molto esatte, se uno non le sa usare, tanto vale che non le usi. (Baricco 2014, 28)

Esta exactitud, que habíamos ya tratado al hablar de Tabucchi y que encontramos en la mayor parte de los autores de finales del siglo XX e inicios del XXI, en Baricco toma un matiz todavía más intenso, hasta el punto de acercar muchos de sus textos a la poesía. Citando nuevamente a Lotman, vemos que el crítico funda la diferencia entre la prosa y el verso en dos principios: el primero será el principio de combinación o de metáfora, base de la prosa literaria, es decir, el cuento o la novela; el segundo será el de repetición, repetición de palabras o de sonidos, y constituirá la base del texto poético (Lotman 1970 [1982: 105 y ss.]). En Baricco encontramos ambos procedimientos, sus obras harán un uso muy extenso de la combinación, la metáfora, pero también de la repetición, de la repetición de palabras o de frases y párrafos enteros, y de la repetición de sonidos basada en la identidad o semi-identidad fónica, creando así un ritmo que acerca sus textos a la música y a la poesía. Este es el principal problema con el que se encuentra el traductor de Baricco, que no solo deberá trasladar el contenido del texto y el estilo del autor, sino también la repetición y la sonoridad.

4.1 Títulos que se encadenan

Ya en su opera prima, *Castelli di rabbia*, el autor plantea a sus futuros traductores el primer problema. La repetición fónico-simbólica en este título se establece entre la frase escrita y el imaginario colectivo de los lectores de origen. El título remite irremediablemente al sintagma 'castelli di sabbia', que comparte con el primero todas las vocales y consonantes con la única excepción de la inicial del segundo término [r] versus [s]. Este juego sonoro crea una metáfora muy elaborada, que será la base y la clave interpretativa de todo el libro. Los personajes de esta obra coral se entregarán con toda la fuerza a una serie de empresas que, como los castillos de arena, estarán abocadas a desmoronarse por el paso fortuito de un bañista, la subida de la marea o el soplo del viento. A pesar de esto, ellos seguirán construyendo en el aire su castillo con una pasión, una rabia, que no los abandonará hasta el último momento.

Es cierto que pocas veces el traductor elige el título de la obra y que las editoriales suelen reservarse el derecho a decidir aquello que consideran que pueda ser más atractivo y vaya a vender más. Y es también cierto que estamos ante un problema de traducción muy complicado, en el que no hay más remedio que admitir desde el inicio una cierta pérdida. Sin embargo, la solución que se encontró para la traducción de la obra en español, publicada por la editorial Anagrama (1997), magnifica esa pérdida en una medida que nos parece inaceptable. En la traducción española, el libro se ha llamado *Tierras de cristal*, con lo que no solo se pierde el juego fono-simbólico, sino que se aleja del original hasta el punto de que resulta difícil identificar la obra de origen.

El siguiente juego de repeticiones con los títulos lo lleva a cabo Baricco con su novela *City*. Establece una relación con su texto inmediatamente anterior, *Seta*, en la que ambos títulos funcionan como dos palabras-rima en un poema único y completo, donde las obras del autor son estrofas, versos de una misma composición. En la solapa de *City*, el autor explica:

Questo libro si intitola *City*. Mi rendo conto che, dopo *Seta*, era meglio trovare qualcosa che suonasse un po' diverso. Ma questo libro è costruito come una città, come l'idea di una città. Mi piaceva che il titolo lo dicesse. Adesso lo dice. (Baricco 1999, Solapa)

Esta vez sí que no es posible reproducir el juego; no hay problema en traducir el título, ya que se va a mantener en inglés, pero no hay forma de que remita a 'seda' si no lejanamente. La explicación del autor se mantiene, pero el lector meta solo puede constatar que la semi identidad fónica se produjo en italiano y que él debe aceptar la pérdida.

4.2 El ritmo poético de *Seta* (*Seda*)

Seta es el texto en el que el autor juega más con la repetición, creando un ritmo muy cercano al de un poema épico. Desde la primera página percibimos ese ritmo y nos damos cuenta de que las frases son versos; incluso visualmente, ya que las líneas no llegan al final y el blanco ocupa gran parte de la página. La obra empieza así:

Benché suo padre avesse immaginato per lui un brillante avvenire nell'esercito, Hervé Joncour aveva finito per guadagnarsi da vivere con un mestiere insolito, cui non era estraneo, per singolare ironia, un tratto a tal punto amabile da tradire una vaga intonazione *femminile*.

Per vivere, Hervé Joncour comprava e vendeva bachi da seta.

Era il 1861. Flaubert stava scrivendo *Salammbô*, l'illuminazione elettrica era ancora un'ipotesi e Abramo Lincoln, dall'altra parte dell'Oceano, stava combattendo una guerra di cui non avrebbe mai visto la fine.

Hervé Joncour aveva 32 anni.

Comprava e vendeva.

Bachi da seta. (Baricco 1996, 7)

Lo primero que notamos es la repetición del nombre del protagonista y, enseguida, la 'estrofa' que cierra el capítulo, en la que no solo las frases se articulan como versos, sino que repiten lo dicho tres líneas más arriba. Por si el lector no lo tuviera claro, el capítulo siguiente inicia del mismo modo:

Per la precisione, Hervé Joncour comprava e vendeva i bachi quando il loro essere bachi consisteva nell'essere minuscole uova (Baricco 1996, 8)

Si no tenemos en cuenta el ritmo, no encontramos ninguna dificultad para traducir este inicio, pero si aceptamos que estamos ante un poema, la palabra 'bachi' plantea un problema de difícil solución. En español hablamos de 'gusanos', que no solo es un término claramente alejado de lo poético, sino que rompe por completo la medida y la cadencia de la estrofa. Y lo peor es que 'bachi' se repite cuatro veces en estas pocas líneas.

El juego de repeticiones continúa durante toda la obra y se hace especialmente evidente en los únicos párrafos más largos, los cuatro viajes del protagonista a Japón para comprar los huevos que darán la seda. Estos cuatro viajes son totalmente idénticos y ocupan una página entera –lo que no sucede en ningún otro capítulo–; solamente cambia una palabra: el nombre que se le da al lago Bajkal. Ya he escrito en otro artículo que, en este caso, no encontramos un problema de traducción sino una omisión o intento de corrección de la obra de origen por parte del traductor. En medio de un texto largo y denso, que se repite cuatro veces, este único cambio –muy significativo para el relato– pasa desapercibido al lector si no va precedido, como sucede en el original, de un signo de puntuación inesperado: dos puntos que no corresponderían a la frase pero que crean una pausa, extrañan al lector y le obligan a detenerse. El traductor español ha omitido esos dos puntos, eliminando la pausa y haciendo que el cambio de nombre del lago pase desapercibido al lector del texto meta.

5 Camilleri: el desafío de traducir el dialecto

El tercer autor cuyos problemas de traducción nos proponíamos analizar es Camilleri. Si hay uno que en este momento constituye el canon de lo italiano para los lectores (y espectadores) españoles, es él, especialmente a partir de la saga de Montalbano, pero no solo. En España se han traducido –y se leen– también sus otras novelas. A pesar de lo arriesgado de la elección lingüística que hizo el autor y de que esta elección podía haberlo relegado a un público exclusivamente siciliano parlante, su fama y sus cifras de ventas hablan por sí mismas y demuestran que una buena historia y una gran maestría literaria lo pueden todo. Las dificultades para la traducción no solo consisten en reproducir la lengua de sus obras, se le añade una gran cantidad de referencias culturales estrictamente sicilianas, entre las cuales, la comida. El traductor se encuentra ante una variedad lingüística que no tiene un único registro dialectal, sino muchos.

Centrándonos en el caso de las novelas de Montalbano, se han identificado siete niveles de lengua, aunque entre ellos existen por lo menos otros tantos subniveles mixtos. Estos niveles de lengua van desde el italiano rimbombante y burocrático de los personajes que representan a las instituciones, como el Questore, a un italiano culto, que habla el narrador y algunos personajes, como Livia, la novia genovesa de Montalbano, a un italiano medio entremezclado de expresiones sicilianas, que utilizan la mayor parte del tiempo los oficiales de la brigada de policía, Mimì Augello, Fazio o el propio Salvo Montalbano, a un dialecto local italiano sicilianizado, que utilizan estos mismos personajes en momentos de más intimidad, a una variedad mixta inventada por el propio Camilleri, con términos que son solo suyos, al dialecto siciliano que usan los personajes locales con una cierta formación, al dialecto más local de Porto Empedocle, casi incomprensible, en el que hablan los más populares. Pero, como decimos, esto no es más que una categorización que intenta poner orden en este mapa lingüístico complejísimo, la realidad es que cada personaje tendrá un habla suya propia que, además, podrá alterar según el momento y el contexto. Mención aparte merece la lengua de Catarella, que transita desde el italiano burocrático, que adora, hasta las expresiones más cerradas del dialecto siciliano.

Para Camilleri la lengua era la vida y el dialecto la casa. Se lo dice a Tullio de Mauro en la entrevista que le hizo el lingüista y que se publicó con el título *La lingua batte Dove il dente duole*:

Il dialetto è sempre la lingua degli affetti, un fatto confidenziale, intimo familiare. Come diceva Pirandello, la parola del dialetto è *la cosa stessa*, perché il dialetto di una cosa esprime il sentimento, mentre la lingua di quella cosa esprime il concetto. (Camilleri, De Mauro 2013, 5)

Y un poco más adelante:

A me con il dialetto, con la lingua del cuore, che non è soltanto del cuore ma qualcosa di più complesso, succede una cosa appassionante. Lo dico da persona che scrive. Mi capita di usare parole dialettali che esprimono compiutamente, rotondamente, come un sasso, quello che io volevo dire, e non trovo l'equivalente nella lingua italiana. (Camilleri, De Mauro 2013, 6)

Podríamos decir que es lo mismo que les pasa a los traductores, que aman su propia lengua pero que se han enamorado de aquella de la que traducen; pero en eso consiste la maestría en el oficio de traducir, en reproducir la misma belleza y el mismo efecto en la lengua meta. En el caso que nos ocupa, es la variación lingüística la que produce esa belleza, por lo que debería respetarse; de no hacerlo, el lector

meta perderá una gran cantidad de información y, por lo tanto, no podrá nunca sentir los mismos efectos que el lector de origen. En este sentido, un gran número de traductólogos (desde Catford hasta Amparo Hurtado, por citar solo dos nombres) han estudiado el problema de la traducción del dialecto y convienen en general en que debe partirse de la finalidad que este tiene dentro del texto para entender hasta qué punto su uso es accesorio y, por lo tanto, podría obviarse, o resulta esencial para comprender el estilo del autor e incluso la acción del relato. Sin ninguna duda, nos encontramos en este segundo supuesto, de modo que, por complicado que resulte, el texto meta debería reproducir –al menos parcialmente– la variación lingüística.

5.1 Montalbano, la lengua de la versión fílmica y su traducción

Los siete niveles de lengua que la crítica ha identificado para la obra escrita de las novelas de Montalbano se reducen básicamente a tres en la transposición al cine:

- Se mantiene el registro alto burocrático de la administración para los personajes que ocupan los puestos más elevados en ella.
- Se utiliza un italiano estándar de nivel medio mezclado con algunos dialectalismos para los personajes principales. De ellos, Fazio será quien mantenga el italiano más puro, Montalbano introducirá solo algunas expresiones o términos en dialecto y Mimì Augello recurrirá con bastante frecuencia a un dialecto muy comprensible para los espectadores italianos.
- Se utilizará el dialecto –casi siempre local de Porto Empedocle– para los personajes más populares que aparecen de forma individual en cada una de las obras.

El caso de Catarella es independiente y no puede incluirse en ninguno de los tres anteriores; él tiene su propia lengua, que crea a partir del intento de hablar en lo que él considera una lengua educada de la alta administración, pero mezcla sus propias palabras en dialecto y, sobre todo, sus propias expresiones, que se convertirán en un punto de referencia para los espectadores.

Esta variedad de lenguas que, como se ha dicho, reduce en gran medida los problemas que plantean las novelas de la saga, debería haber sido bastante sencilla para los traductores a la hora de crear la versión doblada y los subtítulos. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, se ha renunciado por completo a reflejar la peculiaridad de la lengua de Camilleri.

Lo primero que observamos es que el dialecto se omite en su totalidad, no solo para los personajes esporádicos que solo utilizan esta variedad, sino incluso para los habituales –Montalbano, Fazio,

Mimì- para los que se podrían haber creado determinadas expresiones fijas que contribuyeran a reproducir en alguna medida el color de la lengua de Camilleri. Admitiendo las dificultades de traducir el dilecto, pensamos que podrían haberse encontrado soluciones por lo menos para las expresiones más recurrentes, como ‘picciotto/a’ o ‘tanticchio’, por poner solo dos ejemplos.

De la misma forma, se renuncia a las inversiones tanto en la versión doblada como en los subtítulos. En este caso, consideramos que la decisión es claramente un error, pues no habría sido nada difícil mantener esos ‘Montalbano sono’ tan representativos del habla del personaje. Es cierto que en español la colocación del verbo después del nombre en este contexto no se produce, pero su utilización habría servido como elemento de compensación frente a la inevitable pérdida lingüística de otros momentos de la obra.

En cuanto a la lengua de Catarella, tampoco se reproduce su particular estilo. También en este caso pensamos que era posible haber encontrado expresiones que dieran al espectador meta la idea de que es una lengua propia, inventada en muchos casos. Por ejemplo, en todas las obras aparece al menos una vez el juego cómico de su entrada en el despacho del Comisario tropezándose y dando un portazo, ante la desesperación del protagonista; en estos casos, Catarella utiliza la frase fija de ‘Domando perdonato per la porta, mi scappò’, que se traduce sin ninguna gracia por ‘Pido perdón por la puerta, se me escapó’. Para este lenguaje suyo tan especial, solo hemos observado una evolución en las películas de la última época con la frase ‘Vuole parlare con lei (vederla) di persona personalmente’: si en los primeros textos esto se pierde completamente, con el paso del tiempo, tanto en la traducción para la versión doblada como para los subtítulos, se introduce la repetición y el ‘Quiere verle en persona’ evoluciona a ‘Quiere verle en persona personalmente’.

Esta misma evolución la encontramos en las palabras malsonantes que, por otra parte, tampoco son exageradas en los textos de origen. Si al principio se omitían casi en su totalidad, poco a poco se van reproduciendo y con bastante acierto.

5.2 La traducción para el cine de *La rete di protezione* (*La red de protección*)

Para este estudio hemos analizado las soluciones en el doblaje y la subtitulación de gran parte de las obras de la serie de Montalbano, estudiando la evolución en la traducción de la variación lingüística a lo largo del tiempo. Como ya hemos dicho, esta evolución ha sido pobre, si bien algunos pequeños matices se han introducido. Nos centraremos ahora en el caso concreto de *La rete di protezione*, uno de los últimos libros y, por tanto, una de las últimas películas. En la

traducción aparecen las pocas inclusiones que hemos mencionado, por ejemplo, en el empleo de palabras malsonantes y en alguna frase de Catarella. Sin embargo, lo que nos ha sorprendido es la cantidad de léxico mal traducido, no sabemos si por premura o por falta de conocimiento lingüístico. Recogeremos a continuación los errores que nos han parecido más significativos.

- 'Mimi è un grande lavoratore', frase dicha con ironía, pasa a ser 'Mimi es un gran colaborador', donde la ironía se pierde.
- 'Ero pigliato dalla trama', que dice Catarella como excusa para su observación absurda sobre lo que está pasando en una proyección, cambia a 'Me había perdido en la trama'.
- 'Peppa m' ha scassato la faccia' se traduce por 'Pepa me desfiguró la cara', en lugar de 'me ha partido la cara'.
- 'Le camere dei due fratelli erano attigue' cambia a 'eran antiguas', en lugar de 'contiguas'.
- 'Lo avevo spregiato' pasa a ser 'Le había destrozado' y no 'despreciado'.
- 'Aveva passato una mala nottata' se traduce por 'Había nacido con problemas', que aporta una información totalmente distinta.
- 'Cerca la pace (...) Questi ragazzi di oggi che cercano la pace' se transforma en 'Encuentra la paz (...) Estos chicos de hoy, que encuentran la paz'. Es evidente que existe una gran diferencia entre buscar y encontrar.
- 'Parto per Palermo, dove rimarrò qualche settimana' se traduce por 'una semana', con un cambio en la información relevante para la trama.
- Y, lo que nos parece más sorprendente, en muchas ocasiones a lo largo de la película, cada vez que los personajes extranjeros hablan en sueco, aparece un subtítulo que indica «HABLAR EN INGLÉS».

6 Conclusiones

Lo que hemos visto en los textos analizados en este trabajo nos lleva a dos conclusiones: en primer lugar, muchos de los ejemplos aportados abundan en la idea que se planteaba como premisa, es decir, que la cercanía léxica entre el italiano y el español supone una dificultad importante a la hora de traducir de una lengua a otra. El traductor tiene que ir sorteando los obstáculos derivados de la alta frecuencia de parónimos y preguntarse caso por caso si lo que aparentemente resulta tan sencillo de verter lo es en realidad o esconde algún problema. En segundo lugar, es frecuente encontrar inadecuaciones que no responden a la problemática que presentan ambas lenguas en su interacción, sino a una práctica descuidada o poco rigurosa.

No estamos diciendo que en general se traduzca mal del italiano, tenemos ejemplos de obras realmente bien traducidas, pero consideramos que autores tan importantes como los tres analizados merecían mayor cuidado y un trabajo más riguroso.

Somos conscientes de que hemos elegido tres ejemplos especialmente complicados. En el caso de Tabucchi y de Baricco, como en general de los autores italianos que se han englobado dentro de la Posmodernidad, el registro y la frecuencia de uso de los términos es el punto más problemático. Decía Flavia Ravazzoli que las dos características fundamentales de esta generación de escritores son la velocidad de la exposición y la elección de un tono coloquial (Ravazzoli 1989, 40), esto crea muchos problemas a los traductores, que sienten reparos eligiendo un léxico tan conversacional y que tienden a elevar el estilo utilizando otro más propio de la literatura. El caso de Camilleri es distinto, el problema de su lengua radica en el uso no ya de un dialecto, sino de muchos, o de muchos niveles de lengua y dialecto. En el análisis hemos visto cómo tanto la versión doblada española como la subtitulación de todas las películas de la serie de Montalbano renuncian en su totalidad al dialecto -incluso en las expresiones más sencillas y fijas- así como al habla particular de los distintos personajes, transformando la lengua de Camilleri en algo totalmente plano y perdiendo con ello la riqueza del texto. Los espectadores españoles, a pesar de ello, siguen consumiendo con pasión las películas de esta serie, pero ello es debido exclusivamente a la fuerza de la acción y de la narrativa del autor, no a su belleza estilística y formal.

Bibliografía

- Baricco, A. (1991). *Castelli di rabbia*. Milano: Rizzoli.
- Baricco, A. (1996). *Seta*. Milano: Rizzoli.
- Baricco, A. (1999). *City*. Milano: Rizzoli.
- Baricco, A. (2013). *Palladium Lectures 2*. [DVD]. Milano: Feltrinelli.
- Baricco, A. (2014). *Smith & Wesson*. Milano: Feltrinelli.
- Camilleri, A.; De Mauro, T. (2013). *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari: Laterza.
- Calvino, I. (1988). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Garzanti.
- Lotman, Y. (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Luque Toro, A.; Luque Colautti, R. (2019). *Diccionario Contextual italiano-español de parónimos*. Madrid: Arco Libros.
- Ravazzoli, F. (1989). «Il racconto come turno dialogico». Coletti, V.; Guglielmi, A.; Ravazzoli, F. *Sul racconto*. Bologna: Il lavoro editoriale, 33-45.
- Starobinski, J. (1999). *Razones del cuerpo*. Valladolid: Ediciones Cuatro.
- Tabucchi, A. (1988). *Il gioco del rovescio*. Milano: Feltrinelli.
- Tabucchi, A. (2001). *El juego del revés*. Barcelona: Anagrama.

